

## EL ANÁLISIS RETÓRICO CONTRIBUCIÓN A LA POÉTICA\*

### I. LA POESÍA, LA POÉTICA Y LA RETÓRICA

1.1. "Poética" y poesía: una ambigüedad. Se conocen todas las críticas dirigidas al término *poético*. La principal es sin lugar a dudas la confusión que acarrea. Del mismo modo que Charles Bally había tratado, en vano, de separar para siempre estilo y estilística, Roman Jakobson establece en lo que se refiere a las relaciones entre poesía y poética una precisión: "Any attempt to reduce the sphere of poetic function to poetry or to confine poetry to poetic function would be a delusive oversimplification";<sup>1</sup> y de hecho algunos ejemplos entre los que se encuentra el famoso *I like Ike*, muestran que esta función lingüística, la poética, opera en otros tipos de discurso que no son poesía. Pero además de que la mayoría abrumadora de sus ejemplos están sacados de la literatura universal, Jakobson en más de un lugar parece hacer del principio de reiteración el principal rasgo definitorio de la *poesía* y no solamente de la función poética.<sup>2</sup> Hay, así, un desplazamiento que sobrepasa por mucho lo que autorizaba la prudente posición inicial. Re caerá en el introductor de Jakobson en Francia, Nicolás Ruwet, la tarea de trazar *Les limites de l'analyse linguistique en poétique*: Ruwet, quien aquí da a "poética" el sentido de "ciencia de la poesía", admite que "la lingüística puede aportar a la poética un número determinado de materiales pero es incapaz por sí misma de determinar en qué medida esos materiales son pertinentes desde el

\* Este trabajo ha sido elaborado en el seno del grupo  $\mu$ . Por ello conviene añadir a mi nombre los de Fr. Edeline, Ph. Minguet, J. Dubois y Ph. Dubois.

<sup>1</sup>Linguistics and poetics, en *Style in Language*, Nueva York, 1960, p. 356.

<sup>2</sup>*Idem*, pp. 370 y ss.

punto de vista poético o estético”<sup>3</sup> Se encuentra uno, pues, frente a un dilema: o bien la poética, en el sentido jakobsoniano del término, admite su generalidad y entonces explica un conjunto de tipos de discursos que van de la publicidad a la liturgia (y en ese caso su denominación es bastante equívoca); o bien, en el sentido dado por Ruwet, la poética se da los instrumentos adecuados para explicar la poesía en su diferencia específica, pero entonces debe renunciar a ser una disciplina estrictamente lingüística, como la hubiera querido Jakobson. Porque la búsqueda de una especificidad lingüística de la poesía ha resultado infructuosa hasta el momento, se justifican, sin duda, las palabras desengañadas de Greimas: “La literatura en tanto que discurso autónomo que comporta en sí mismo sus propias leyes y su especificidad intrínseca, es impugnada casi unánimemente.”<sup>4</sup> Para convencerse de la vanidad de esa búsqueda y de la inexistencia de esas leyes, basta hacer rápidamente el balance de todas las grandes hipótesis formuladas hasta el momento referente a la especificidad lingüística de lo poético.

*1.2. Una especificidad lingüística de lo poético: algunas hipótesis débiles.* Comencemos por Jakobson, ya que le debemos a él la definición de la poética. Para él, el “papel obligatorio, determinante” que desempeña en poesía la intención autotélica, es el que la diferencia de otros enunciados donde los procedimientos son inconscientes o utilizados para apoyar otra función del discurso. El verso, por ejemplo, tuvo durante mucho tiempo un papel mnemotécnico y, aún en nuestros días, el lenguaje de la propaganda se sirve de la figura retórica para reforzar la función fática. En esa óptica, la naturaleza poética de un texto se mediría por la cantidad de medios retóricos puestos en práctica. Se debería por lo tanto considerar el verso holorrímo como el verso superlativo y, de manera más general, cualquier manierismo como un ideal. Ahora bien, desde el punto de vista de la cantidad relativa de medios retóricos utilizados, fórmulas como *Veni, vidi, vici* o “a pan duro diente agudo” no son menos notables que un

<sup>3</sup> En *langage, musique, poésie*, París, Seuil, 1972, p. 211.

<sup>4</sup> “Introduction” a *Essais de sémiotique poétique*, París, Larousse, 1972, p. 6.

soneto de Baudelaire o de Mallarmé. Esos medios retóricos, que caracterizan muchos discursos que nunca han sido inventariados como poemas, no pueden, pues, ser considerados como definitorios de lo poético.

En lugar de fundamentar la originalidad de lo poético exclusivamente sobre la cantidad de medios utilizados, se ha buscado desde hace mucho tiempo un criterio apoyado en "el poder creador" del poeta. El tema aparece en *Esthétique et linguistique* de Delas y Filliolet.<sup>5</sup> Con relación al enunciado *I like Ike* avanzan una explicación poco convincente de la especificidad de lo poético *sensu stricto* al afirmar que, cuando se trata de un eslogan político, "las unidades que constituyen la forma de la expresión y la del contenido están dadas previamente a la constitución del enunciado al que se pretende únicamente hacer eficaz". Cuando, al contrario, la función poética predomina, ella misma "asegura la generación lingüística del mensaje". Que la función conativa prevalezca, desde el punto de vista de quien utilizó esa fórmula en un determinado contexto electoral, está fuera de duda. Pero no se ve claro por qué se le rechazaría al autor del eslogan una creatividad reservada solamente a los poetas; en principio, no es menos innovador que un escritor. Pretender que se disminuya la originalidad de su mensaje en virtud de que particularmente "la mayoría de las palabras que lo constituyen le son impuestas", es tener una concepción poco sacralizante de la literatura y olvidar rápidamente que los poetas-poetas se contentan con simples "palabras de la tribu" y que el contenido nocional de sus enunciados se reduce la mayor parte de las veces a lugares comunes. Por lo demás, Delas y Filliolet casi no se detienen sobre este punto y desarrollan más bien otro criterio que se conecta con lo que a menudo se ha llamado el principio de cierre.

El *texto* poético se definiría en este sentido como una "totalización en funcionamiento". La razón de ser del poema consistiría en el esfuerzo por cerrar el discurso sobre sí mismo y cuyas unidades significarían por sus relaciones con las

<sup>5</sup> París, Larousse, 1973, p. 241.

demás unidades del texto. Todo contexto tiende, en el límite, a volverse inoperante ya que lo que importa es "la adecuación de la parte al todo y la del todo a la parte".<sup>6</sup> Está claro que el cierre, en este sentido, da cuenta de un buen número de rasgos de las obras poéticas y, en particular, del hecho de que casi no hay otro discurso que se preocupe menos por justificar su origen. El poema enuncia, afirma, designa sin más referencias; y se sabe cómo le gustan las redundancias. Ciertamente puede, en numerosos casos, enorgullecerse de un alto grado de generalidad, comparable a la que se encamina el sabio o el filósofo, lo que dispensa de toda circunstancialidad: el poema "dice" el hombre, el mar, la luna, las violetas. Si desciende a una mayor particularidad lo hace sin el mayor cuidado. Si enuncia *yo* o *tú*, *Ofelia* o *Isolda*, es porque cada una de esas menciones parece ser suficiente para que exista plenamente lo que designa. Es esta más o menos la tesis defendida en el hermoso libro que Jean Cohen acaba de consagrar al *Haut langage*.<sup>7</sup> Define ahí el lenguaje poético no como un lenguaje opaco, sino como un medio de exploración de un mundo "desespacializado y destemporalizado, donde todo se presenta como una totalidad acabada, las cosas sin un afuera y el acontecimiento sin un antes ni un después". No cabe la menor duda que la construcción de semejante mundo sea una de las características del poema. Lo que sí es dudoso, al contrario, es el lazo exclusivo que se establece entre esta *Weltanschauung* y la estrategia lingüística de la figura retórica. Según Cohen, esta figura define no un subcódigo que viene (como es el caso en algunas teorías examinadas y que Cohen somete también a examen) a sobreponerse a las estructuras del lenguaje cotidiano, sino un anticódigo, un estratagema de desconstrucción-reconstrucción. Es cierto, pero se ve que el procedimiento funciona también en enunciados muy poco poéticos. La publicidad se engolosina con ellos, ya que tiene por función ocultar lo inverosímil de la propaganda, hacer ver en una marca de cigarrros la virilidad misma.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 246.

<sup>7</sup> *Le Haut langage*, París, Flammarion, 1979, pp. 75 y ss.

Se puede recordar también la tesis muy conocida de la "fusión del sonido y del sentido", en la medida en que ha sido recogida por la semiótica en términos de "postulado de la correlación del plano de la expresión y del plano del contenido". Entre la exigencia vaga de una "adecuación" del fondo y de la forma y de las descripciones rigurosas que se han formulado con fundamento en la hipótesis del isomorfismo de los dos planos, hay sin duda un avance de cientificidad, que tal vez se ha desviado prematuramente del examen del solo plano del contenido.<sup>8</sup> Por ello A. J. Greimas se niega a considerar separadamente el significado poético, cuyas estructuras propias le parecen totalmente dirigidas por la "necesidad de llevar a la par dos discursos".<sup>9</sup> Ciertamente no se puede minimizar el papel capital que desempeñan en poesía las estructuras de la expresión ni el interés que tienen los estudios que arrojan luz sobre las relaciones de oposición o de adecuación de los niveles.<sup>10</sup> Pero queda en pie que la tesis de la articulación isomorfa se enfrentará siempre a la objeción de no servir de especificidad; también aquí se pueden sacar ejemplos, en grandes cantidades, de corpus extrapoéticos (proverbios, juegos de palabras, eslogans, etc.) y comprobar en ellos la existencia de casos flagrantes de co-ocurrencia de las formas de la expresión y del contenido. Greimas concede por otra parte que la diferencia solamente es de grado y de "refinamiento"

Todos estos fracasos no pueden servir de pretexto para efectuar una huida hacia adelante y abandonar este problema en manos de una vaga semiótica que tendría por obligación establecer una tipología general de los discursos y que, al admitir un poco de psicología como otro tanto de sociología y otro más de lingüística, se atribuiría una metodología tan vaga como ha sido hasta nuestros días la de la poética. Porque la definición de lo poético se ha formulado muchas veces con relación a la lingüística y también conforme a una larga tradi-

<sup>8</sup> A. J. Greimas, *Du sens*, París, Seuil, 1970, pp. 278 y ss., y *Essais de sémiotique poétique*, pp. 7 y ss.

<sup>9</sup> *Essais*, p. 17.

<sup>10</sup> Es preciso ver, por ejemplo, nuestro análisis a una "fatrasie" medieval, en Groupe  $\mu$ , *Rhétorique de la poésie*, Bruselas, Complexe, 1977, pp. 223-229.

ción secular, con relación a una serie de categorías estéticas, para trazar auténticamente "los límites del análisis lingüístico en poesía", sería necesario distinguir cuidadosamente lo que en el fenómeno poético es lingüístico y lo que no lo es. Este trabajo es tanto más urgente, en lo que toca al plano metodológico, cuanto por la antigua tesis del parentesco entre experiencia poética y mística ha emergido recientemente en semiótica. Greimas, en efecto, al comprobar que la poesía "parece, a primera vista, indiferente a la lengua en que se manifiesta", dice que "desde el punto de vista de los efectos del sentido producidos en el auditor, podría, por extensión, considerarse como poético lo que para otras civilizaciones pertenece a lo sagrado".<sup>11</sup>

Hay sin duda mucho que decir con respecto a esta comparación, que podría suscribir el Jean Cohen del *Haut langage*. Dos cosas destacamos aquí; en primer término que esta proposición se fija en el efecto del texto poético y no sobre su estructura y, así, la cuestión de la estructura específica continúa planteada con mayor agudeza; en segundo lugar, uno puede estar de acuerdo con la idea de que el efecto poético puede producirse independientemente de un soporte lingüístico y, por consiguiente, que su fundamentación reposa sobre grandes categorías culturales y antropológicas.

1.3. *Acercamiento retórico a la poesía.* Partamos de las dos reflexiones anteriores para recordar a grandes rasgos la teoría que sostiene el Grupo  $\mu$  respecto al poema, y que no es otra que la hipóstasis lingüística de lo poético.<sup>12</sup>

Para nosotros, un poema es, en primer término y necesariamente, un texto retórico.<sup>13</sup> Texto retórico quiere decir aquí enunciado donde "anomalías semánticas" inducen a correcciones que llevan a una lectura plural. En palabras más técni-

<sup>11</sup> *Essais*, p. 6.

<sup>12</sup> Para mayores detalles sobre esta teoría se puede consultar *Rhétorique de la poésie*.

<sup>13</sup> Que quede completamente claro que no utilizamos retórica en su sentido restringido de teoría de la persuasión. Sobre los distintos sentidos de la palabra poética, se puede ver por ejemplo A. Vigh, *L'histoire et les deux rhétoriques*, en AA. VV., *Rhétoriques, sémiotiques*, París, Union générale d'Éditions, 1979, pp. 11-27.

cas, es un texto donde alotopías reevaluadas inducen a una pluriisotopía.<sup>14</sup> Hasta ahora no hay ninguna innovación con respecto a la idea muy trillada del "texto plural" (pero con el matiz importante que trajo a colación J. Pascual Buxó en su definición del sincretismo propio a las "semiologías estéticas").

Si el poema es en primer lugar un texto retórico, es porque nos referimos a una condición necesaria, pero no a una condición suficiente; ¿cuáles son entonces esas condiciones complementarias que hacen de un texto retórico un poema y no un juego de palabras, un anuncio publicitario, un refrán o una definición de crucigrama?

Pensamos que conviene buscar la especificidad de lo poético en el plano del significado. Es claro que al sostener esta tesis parecemos estar en completo desacuerdo con el lugar común, repetido desde el romanticismo, según el cual lo poético no tiene un significado específico, puesto que su discurso puede tratar de cualquier tema, que no "hay palabras poéticas", etc. Nuestro desacuerdo, sin embargo, es más aparente que real; simplemente sostenemos que lo clasificado hasta la fecha, en una tradición histórica, como "poema", se caracteriza no por una substancia del contenido particular, sino por una forma particular de ese contenido. Un contenido que no está por otra parte necesariamente ligado a lo lingüístico. Llamamos esta forma, por una razón que expondremos en un momento más, *modelo triádico*.

Si examinamos, el corpus (muy relativamente) restringido de la poesía lírica, podemos aventurarnos a concluir que todo poema comporta las dos isotopías que modalizan necesariamente una división fundamental del universo semántico inmanente. Estas dos superisotopías o categorías (no importa cómo se les nombre) las presentamos con los nombres convencionales de *Anthropos* y de *Cosmos*. Otras divisiones tradicionales son más o menos asimilables a ésta: hay que recordar, por ejemplo, que Ampère distinguía entre las ciencias, las cosmológicas que se refieren al mundo, y las noológicas que se refieren al espíritu, mientras Greimas, más cercano a noso-

<sup>14</sup> Consultar Groupe  $\mu$ , "Isotopie et allotopie: le fonctionnement rhétorique du texte", en *VS*, 14, núm. 2.

tros, ponía esta distinción en la categoría clasemática ex-teroceptividad vs. interoceptividad. Evidentemente puede pensarse también en una oposición como la de la Naturaleza-Cultura, tal como se encuentra en los tratados de Lévi-Strauss; pero mientras que en el antropólogo estos conceptos se oponen como término no marcado (naturaleza tal cual) frente a término marcado (naturaleza y acción del hombre), *Anthropos* y *Cosmos* se oponen, en poesía, como términos igualmente no marcados, tomados en una oposición anterior a todo intento que integre el hombre al universo o que interiorice el universo en el hombre. Desde luego que esta división revela una ideología o una metafísica muy particulares. Puede observarse fácilmente, sin embargo, que el discurso poético, hasta en sus manifestaciones más recientes, se refiere efectivamente a esta representación dualista. De manera que no es difícil explicar un objeto por la estructura que lo fundamenta, aunque ésta fuese fantasmática o ideológica. Esta comprobación nos permite avanzar que todo poema se constituye en totalidad simbólica, en "modelo reducido", siguiendo la expresión del lógico Leo Apostel:<sup>15</sup> el poema se constituye en maqueta de la realidad global, en un universo en reducción.

Pero hablé de modelo triádico y no diádico. Se trata, pues de introducir un tercer término, el *Logos*. En tanto que objeto verbal, el poema implícitamente comporta esta dimensión. Es bastante notable que esta naturaleza lingüística del texto poético sea frecuentemente explícita, sobre todo en textos modernos, por la manifestación de una superisotopía del tipo *logos*. El texto del poema nos coloca pues en presencia de dos o más isotopías, hipostasiando las grandes regiones de sentido que acabamos de delimitar.

Una vez más, la copresencia de estos tres elementos no basta para dar cuenta del *pathos* poético. Para ellos debemos hacer intervenir un último concepto importante, el de la *mediación*. El *pathos* poético implica no solamente la *manifestación*, directa o indirecta, de una isotopía de tipo *cosmos* y

<sup>15</sup> "Le symbolisme en anthropologie: vers une hermétique cybernétique" en *Cahiers internationaux de symbolisme*. 1964, núm. 5.



de una isotopía de tipo anthropos, oponiéndose la una a la otra, sino también la mediación de esta oposición. Empleamos evidentemente este término con el significado que le dan los antropólogos, los especialistas de lo simbólico (Jung, Gilbert Durand,<sup>16</sup> etc.) o del relato. Para Lévi-Strauss, por ejemplo, "el pensamiento mítico procede de la toma de conciencia de ciertas oposiciones y tiende a su mediación progresiva"<sup>17</sup> Entre los diversos tipos de mediaciones posibles (las hay de arquetipos y discursivas) solamente las mediaciones retóricas reclamarán aquí nuestra atención. Ellas tienen lugar cuando una serie de unidades retóricas conectan entre sí dos o más isotopías que pertenecen al nivel Cosmos y Anthropos. Así pues, el poema anula, por medios exclusivamente lingüísticos, la distancia entre estas dos categorías fundamentales de sentido. El logos sirve de mediador simbólico entre el hombre y el mundo. Sin duda hay que encontrar en ese hecho una justificación del efecto generalmente eufórico de la poesía.

Esta tesis que concierne al funcionamiento del *pathos* poético puede verificarse con la ayuda de una contraprueba: basta ver lo que produce un texto sin mediación o un texto que no implique la presencia de la dicotomía fundamental. Obtenemos así un cuadro con cuatro compartimientos que no es difícil llenar. Por ejemplo, el efecto de sentido producido por un mensaje que comporta la oposición fundamental pero no la mediación, corresponde idealmente a la categoría de lo trágico, cuyo punto de arranque, se sabe, es la oposición del hombre y del destino. Llenando los compartimientos, obtenemos un cuadro de lo que podría llamarse categorías estéticas: (cf. cuadro en la siguiente página)

Una última anotación, que tiene su importancia: este modelo triádico no es una *cosa* que existiría como tal en los textos. Siendo una organización activa de las isotopías, que son también el producto de una construcción, este modelo puede, en último análisis, interpretarse como un modelo cultural disponible para la lectura de ciertos mensajes retóricos. Insis-

<sup>16</sup> *L'imagination symbolique*, París, 1964.

<sup>17</sup> *Anthropologie structurale*, París, 1958.

	presencia de mediación	ausencia de mediación
oposición hombre/naturaleza	<i>pathos</i> poético	<i>pathos</i> trágico
ausencia de oposición	retóricas no poéticas	discurso neutro

tamos en este punto, que rehabilita el estudio del *processus* de lectura, *processus* que es exactamente paralelo al de la enunciación que hasta hace muy poco la lingüística descuidó y por el cual la misma retórica jamás ha dejado de interesarse. En definitiva es el código de interpretación de un texto lo que le convierte en poema y no alguna esencia intemporal y misteriosa. A manera de broma, podría decirse que el único problema que tiene sentido es el de la lectura poética de cualquier texto, y no el de cualquier lectura de poemas. Pero eso sería caricaturizar la realidad. Sabemos ahora que sólo un texto que satisface ciertas características estudiadas por la retórica puede llegar a ser poema.

Nos falta regresar a esa retórica para preguntarnos de qué recursos puede valerse para el análisis de poemas. Una primera respuesta es obvia: ella suministra los materiales para estudiar los mecanismos semánticos y de otro tipo que están en la base de la estructura retórica de los poemas. La segunda respuesta debe formularse aunque sea brevemente: la oposición fundamental *Anthropos-Cosmos*, y la mediación de estas dos categorías, pueden actualizarse de manera muy distinta, según los poemas o las clases de poemas. Y el estudio de estas diversas estrategias pertenece con pleno derecho a la retórica.

Que esos distintos estudios no puedan ser un sustituto del placer poético es también obvio. Se podrá contar y medir los pasos de la diosa, decía Valéry, pero no explicará ello el secreto de su gracia inmediata. Es lícito, sin embargo, hacer preguntas acerca de la medida y el número de pasos de algunas diosas particularmente graciosas, y tratar de convertir su voluptuosidad en conocimiento.

Me propongo en las páginas que siguen mostrar qué tipo de contribución puede aportar la retórica al conocimiento de algunas escuelas literarias que el historiador clasifica bajo la etiqueta global de "vanguardias", tanto en el plano de las estructuras retóricas como en el plano de las estructuras propiamente poéticas.

## 2. EL SURREALISMO: UN USO ESPECÍFICO DE LAS ESTRUCTURAS RETÓRICAS

2.1. *La ruptura total es un mito.* Toda vanguardia se define gustosamente por la ruptura total con la que le precedió. Posición con certeza polémica: todo grupo, en efecto, secreta un número indeterminado de postulados que son "el fundamento de la ortodoxia de ese grupo", pero también son el punto de apoyo de las heterodoxias y de los no conformismos, que no son sino disidencias relativas, ya que es absurda e ininteligible una disidencia absoluta.<sup>18</sup> Sólo ha podido existir este propósito mítico de las vanguardias por la fuerza del emparejamiento de dos discursos: en el primero, entregan sus textos literarios, y en el segundo, proclaman sus intenciones y reivindicaciones. Muchos estudios postulan una homología entre esos dos discursos y buscan en el primero la aplicación del segundo y en éste un modelo de aquél. Ahora bien, es el discurso teórico el que normalmente reclama la reivindicación de la ruptura total.

Sea lo que sea de la realidad de esta ruptura, retórica y vanguardia parecen a primera vista conceptos antagónicos en la medida en que el primero todavía acarrea todo el peso de tra-

<sup>18</sup> R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*, París, P. U. F., 1968.

dicionalismo y de normatividad. Puede sostenerse, sin embargo, que el encuentro de estos dos conceptos era inevitable y que la retórica, en tanto que ciencia de las rupturas en el discurso (así podemos definir la figura) y, en tanto que ciencia de las rupturas y de las diferencias entre los discursos, no podía menos que interesarse por las escuelas y corrientes que se definen precisamente por la ruptura.

No se encontrará en mi trabajo un estudio profundo de la retórica de cada una de las vanguardias que hayan marcado las literaturas de las lenguas europeas; no bastaría una monografía completa. Trato más bien de mostrar, al azar y en algunos movimientos, la presencia actuante y esencial de los mecanismos retóricos en los textos que ellos mismos han producido; de descubrir el espacio preciso donde reside la especificidad de la práctica retórica de esos movimientos: de apreciar en qué medida se verifican los objetivos presentados en el discurso teórico y, finalmente, de tomar o volver a tomar el conjunto de rupturas y fisuras actualizadas.

2.2. *El surrealismo y la retórica.* El surrealismo es un monismo. Para convencerse bastaría volver a leer la famosa declaración del *Second Manifeste*. Un pensamiento tan totalizador no podía menos que fundamentarse sobre cierto número de rechazos. Rechazos de los “discursos especializados”, que abolen no solamente las distinciones clásicas entre novela, poema, ensayo, etc., sino que también y principalmente las distinciones entre discurso literario, entre literatos y oficiales y una humanidad hecha de ganapanes. “Lo propio del surrealismo consiste en haber proclamado la igualdad total de todos los seres humanos delante de todo mensaje subliminal”, se decía en *Le message automatique*; rechazo de las técnicas conscientes —rechazo a su vez rechazado por Queneau— cuando son otra cosa que un simple medio para hacer brotar el automatismo, “única estructura que responde a la no distinción (. . .) de las cualidades sensibles y de las cualidades formales, de las funciones sensitivas y de las funciones intelectuales”: rechazo finalmente —y ahora pasamos del plano de la práctica al de la crítica— a un acercamiento a los hechos de expresión que no fuese él también totalizador: “Toda especulación acerca de una obra es más o menos estéril desde el momento

que no nos entrega nada esencial, a saber, el secreto del poder de atracción que esa obra ejerce.”

Descrito así, el surrealismo parece ser o querer ser una liquidación de la retórica. Ese rechazo está perfectamente resumido en el grito de Bretón: “Hubo alguien bastante indecente capaz de hacer un día, en una nota de antología, la lista de algunas de las imágenes que nos ofrece la obra de uno de los más grandes poetas vivos. Se leía: *tendemain de chenille en tenue de bal* quiere decir: mariposa. *Mamelle de cristal* quiere decir: garrafa. No, señor, Saint-Pol-Roux *no quiere decir*. Meta su mariposa en su garrafa. Lo que Saint-Pol-Roux quiso decir lo dijo bien. Está usted seguro de eso” (*Point du jour*).

De hecho, más que de liquidación, habría que hablar de simplificación, de restricción o de focalización de la retórica: “En el punto en que se hallan las investigaciones poéticas, no podría hacerse un claro estado de cuentas en lo que toca a la distinción puramente formal entre metáfora y comparación. Una y otra constituirán el vehículo intercambiable del pensamiento analógico (. . .). Está bien claro que con relación a éstas, las otras ‘figuras’ que la retórica insiste en enumerar están totalmente desprovistas de interés. Solamente nos apasiona disparar el gatillo analógico”. (A. Breton, *Signe ascendant*). Así, los surrealistas no han contribuido poco a la inflación del término “imagen” para designar no solamente las figuras por semejanza sino a todo tipo de figura o de anomalía semántica.

Focalización, decíamos, más bien que liquidación de la retórica: ¿no es prefigurar el punto de vista de los retóricos modernos sugerir que la distinción de lo literario y de lo no literario es totalmente institucional, y que el estudio de los mecanismos lingüísticos debería trascenderla? ¿No es aceptar la intuición de Pius Servien,<sup>19</sup> formalizada en el modelo matemático por Solomon Marcus, subrayar la infinidad de significaciones que puede revestir el lenguaje poético, liberado de la doble restricción que constituyen la comunicación inmediata

<sup>19</sup> *Le langage des sciences*, París, Hermann, 1931; *Principes d'esthétique*, París, Boivin, 1935; *Science et poésie*, París, Flammarion, 1957.

y la lógica de la no contradicción?<sup>20</sup> ¿Y no es ir en el sentido en que iban los formalistas rusos subrayar cuánto el lenguaje poético está descalificado como medio de comunicación al conquistar su autonomía (lo que en otra terminología se llama autotelismo)? Aún hay otras cosas: por muy cuestionable que sea el lugar que le reservan a la "imagen", los surrealistas no retrocedieron ante la elaboración de una teoría de esta imagen. Teoría bastante ruda, ya que se restringe tal vez a un solo concepto de distancia sémica: para Bretón, en efecto, "del acercamiento de alguna manera fortuito de dos términos ha salido una luz particular, luz de la imagen, a la que nos mostramos infinitamente sensibles. El valor de la imagen depende de la belleza de la chispa obtenida; es ella por consecuencia función de la diferencia de potencial entre los dos conductores". Pero, al describir la imagen de esa forma (como un "puente tendido de una palabra a otra que economiza relaciones descriptivas que la justifican"),<sup>21</sup> y también al proponer el análisis de una "imagen de Apollinaire" *Ta langue / Le poisson rouge dans le bocal / De ta voix* (Tu lengua / rojo pez en el bocal / de tu voz) donde rojo es la propiedad común de lengua y de pez y donde la relación *pez / bocal, lengua / voz* está sostenida por conceptos ya imaginados como "cristalino", ¿describe Bretón otra cosa que la metáfora clasista? Varios críticos se han percatado de ello, pero para vestir un poco más al rey demasiado desnudo para su gusto, intentaron salvar la especificidad de la imagen surrealista por medio del concepto de "intersección nula" (el límite de la metáfora es la intersección nula y hacia ella trata de ir la poética surrealista).<sup>22</sup> Está claro que cualquier cosa puede ser el tropo de cualquier otra, pero ¿existe la intersección nula?

¿Revuelta radical o tradicionalismo disfrazado? Esta es la pregunta que en pocas palabras puede plantearse acerca de la

<sup>20</sup> Cf. S. Marcus, *Poetica matematica*, Bucarest, Editura Academici R. S. R., 1970; J.-M. Klinkenberg, "Vers un modele théorique du langage poétique", en *Degrés*, 1, pp. d1-d12.

<sup>21</sup> G. Durozoi, B. Lecherbonnier, *Le surréalisme*, París, Larousse, 1972, p. 127.

<sup>22</sup> J. -M. Adam et J. -P. Goldenstein, *Linguistique et discours littéraire*, París, Larousse, 1976.

retórica surrealista. Para resolver la cuestión puede comenzarse por conceder que efectivamente la mayoría de las "imágenes" surrealistas no permiten que se les describa inmediatamente, en el lugar mismo donde se les encuentra en el texto, al contrario de lo que sucede con ciertos tropos clásicos (es fácilmente descodificable "León" como sustituto de Aquiles, etc.). Pero podemos preguntar si no existen mecanismos textuales específicos que permitan la descripción técnica de la imagen, puesto que ya no es puntual sino que estaría investida en unidades discursivas más amplias.

2.3. *La metáfora hilada y la activación de los sentidos.* Metáfora que implica más de una palabra podría ser una primera definición de metáfora hilada.<sup>23</sup> Esta perspectiva nos impone completar la definición clásica de metáfora: a la descripción de las relaciones que establecen los elementos de dos conceptos copresentes en la metáfora puntual, hay que sobreponer el estudio de las relaciones establecidas por los elementos aquí yuxtapuestos en el discurso. Para llevarlo a cabo podemos seguir el análisis desarrollado por Philippe Dubois<sup>24</sup> de un aforismo del mauritano Malcolm de Chazal: "El piano son los incisivos y los cobres son los molares de la orquesta; el piano rasga los sonidos que los cobres masticarán después. Solo de flauta en la orquesta en sordina: la sinfonía come con sus dientes hacia adelante." En la primera frase, se instauran dos relaciones metafóricas: de *piano* a *incisivo*, y de *cobre* a *molares*. Pero de *piano* a *cobre*, y de *incisivo* a *molares*, las relaciones son igualmente patentes. Son de orden metonímico: las dos realidades a que remiten estos dos términos están co-incluidas igualmente en un conjunto del que son sinécdoque: la orquesta en un caso, dentadura en

<sup>23</sup> Cf. M. Riffaterre, "La métaphore filée dans la poésie surréaliste", en *Langue française*, núm. 3, 1969, pp. 46-60.

<sup>24</sup> *Narratologie et récit surréaliste*, tesis inédita para obtener la licenciatura en filología romana y redactada bajo nuestra dirección en la Universidad de Lieja, 1974; su publicación parcial en "La métaphore filée et le fonctionnement du texte", en *Le Français moderne*, t. 43, 1975, pp. 202-231, y "La métaphore filée", en AA. VV. *Stratégies discursives*, Lyon, P. U. L. 1978, pp. 267-279. El ejemplo tomado de Malcolm de Chazal está en *Sens plastique*, París, Gallimard, 1947, t. 2, p. 63.

el otro. Ahora bien, en un universo donde piano puede ser incisivo (y es justamente un universo semejante que se nos presenta aquí), nada impide que dentadura sea orquesta. Es esto lo que sugiere la reiteración de una relación idéntica entre partes de dos conjuntos englobantes. En resumen, la retórica plantea una regla que se conforma poco a las reglas de la lógica: si  $a \subset A$  y  $b \subset B$  y  $a=b$ , entonces  $A=B$ , equivalencia que es aún más aceptable si también se ponen en relación otros elementos de  $A$  y de  $B$  (sinécdoques de estos conjuntos).

El hilado de la metáfora engendra pues una red de tropos extremadamente densa:

a) las metáforas particulares inducen metáforas globales (orquesta = dentadura);

b) las relaciones metonímicas inducen igualmente nuevas relaciones: piano y cobres remiten a la sinécdoque generalizante de orquesta, que sugiere el desbordamiento de un paradigma en el sintagma; virtualmente, la flauta, los címbalos, etc., están presentes en el texto. Igualmente incisivos y molares hacen pensar en caninos, dientes de leche, etc., elementos también implícitamente presentes en el texto;

c) también deben considerarse las relaciones sinecdóquicas (la intersección de dos conjuntos es sinécdoque de cada uno de esos conjuntos): la forma rectangular y plana es común al incisivo y a la tecla del piano, el concepto de profundidad es común a los campos semánticos de molar y de cobre. Lo que ha sido hilado aquí es una red de cualidades abstractas, de formas y de funciones, que implican nuevos conceptos: ingestión, mordida, ruido, etc.

Destaquemos la reversibilidad de estos conjuntos de tropos: sería aventurado hablar, como lo hace Riffaterre,<sup>25</sup> de metáforas primarias (lo que sería aquí orquesta = dentadura) y "derivadas" (piano = incisivos): en el caso presente, la metáfora "primaria" es cronológicamente secundaria, ya que se ha llegado a ellas por las metáforas "derivadas"; a mayor abundamiento, en la metáfora hilada de los surrealistas, es particularmente peligroso utilizar una terminología que alude

<sup>25</sup> *Op. cit.*, pp. 47-48..



a una jerarquía de elementos en relación metafórica (“propio” y “figurado”, “tenor” y “vehículo”, etc.). Esto es cierto para cualquier relación metafórica potencialmente reversible. Pero la práctica surrealista, por medio de una red que hace intervenir constantemente las diversas isotopías en presencia, ha sabido preservar esta pluralidad de significaciones presente en todo tropo, pero más o menos reducida por el contexto en el que se actualiza. Generación del sentido por otro lado sin límite preciso: el hilado de la metáfora, al transformar un fenómeno muchas veces percibido como puntual (en tal texto, tal palabra es metafórica) en un proceso lineal, crea un vector que indica su dirección (partes de la orquesta= elementos de la masticación), pero no su sentido (la relación es reversible) ni la dimensión (los dos conjuntos en presencia son indeterminados). Límite impreciso en el plano horizontal (la nomenclatura de los dientes se agota, no obstante, rápidamente. . .) pero más vago aún en el plano vertical: la co-presencia de tropos de distintos niveles impide que uno se detenga en el nivel de un conjunto. Si lo que se llama aquí “metáfora primaria” es la intersección de los dos conjuntos más poderosos, uno de los cuales al menos está manifiesto en el texto (orquesta), también otras relaciones metafóricas son posibles (música = grito, música = nutrición, arte = vida, etc.). En otras palabras, la metáfora hilada no plantea una suma de equivalencias sino una ley general de equivalencia.

2.4. *Hacia la abolición retórica de los géneros.* Ya se sabe que en una literatura dividida en géneros y subgéneros se designan particularmente dos lugares como receptáculos de la imaginación analógica. Son, dentro de los géneros narrativos, la descripción (que se opone a la acción propiamente dicha), y el género en principio no narrativo que es la poesía. En la descripción, la presencia de figuras puede tener una función ornamental o, también, puede introducir relaciones metafóricas con los elementos de acción (tal medio pintado de manera antropomórfica connota tal disposición psicológica del héroe); en el segundo caso, la presencia de figuras tiene por función la mediación no narrativa entre las grandes regiones arquetípicas de sentido.

Es una característica esencial del surrealismo haber hecho estallar esos moldes al confundir las diferentes funciones del discurso retórico. No solamente empuja al extremo la descripción simbólica, hiperbolizando estas relaciones analógicas y multiplicando, como se ha visto, los sentidos engendrados por el tropo, sino que tiende a abolir la diferencia entre código de la acción y código de la descripción, ya que trata de confundir mediación retórica y transformación narrativa.

La metaforización, sin embargo, parece, funcionar de manera clásica en este texto de Desnos:

El viento llevaba las hojas arrancadas a los árboles de las Tullerías y esas hojas caían con un ruido sordo. Eran guantes; guantes de todas clases, guantes de piel, guantes de cabritilla, guantes de largos hilos. Delante del joyero, una mujer se desguanta para probar un anillo y permitir que le bese la mano el Corsario Sanglot, es una cantante, en el fondo de un teatro enardecido, que viene con sus efluvios de Guillotina y gritos de Revolución, es la piel de mano que puede verse en el nivel de los botones. De vez en cuando, más pesadamente que un meteorito al final de carrera, caía un guante de box. La muchedumbre pisaba esos recuerdos de besos, de abrazos y de apretones sin prestarles la atención respetuosa que solicitaban. Únicamente yo evitaba aplastarlos. A veces recogía uno de ellos. Con un dulce apretón, me agradecía. Yo lo sentía temblar en la bolsa de mi pantalón. Así debió temblar su señora en el instante fugitivo del amor.

Se notará inmediatamente que el texto afirma brutalmente una identidad del término metaforizado con el metaforizante sin recurrir a las modalizaciones atenuantes frecuentes en este género de discursos (como "las hojas caían con ruido de guante", fórmula que focaliza la atención sobre los aspectos racionales de la metáfora, es decir, sobre la intersección sémica de los conjuntos en presencia: peso, sordera, etc.). Al instituir una relación de identidad, la imagen da no solamente libre curso a la búsqueda de otros elementos intersextivos sino que sustituye simple y sencillamente un objeto por otro. Hasta ahora el texto no ofrece más que una variedad más visible de un procedimiento común. Pero hay sin duda algo más: la cantidad de elementos del texto referibles al grado percibido de la metáfora *in-praesentia* (guantes) así como la

rareza de elementos exclusivamente referibles a la isotopía abierta por su grado concebido, anteriormente manifestado (hojas), hacen de algún modo desaparecer el primer sentido, y confieren autonomía al discurso figurado. Autonomía tanto más fuerte cuanto que es molesto establecer en este fragmento —y al contrario del de Malcolm de Chazal— ecuaciones término a término: si el universo de las orquestas y el de las dentaduras tienen estructuras identificables y más o menos homologables (por la decisión arbitraria de un manipulador del lenguaje), aquí se reduce uno, ante la ausencia de toda indicación textual, a las conjeturas más vagas en lo que concierne el posible ser botánico de los guantes de cabritilla o de los guantes de la bella actriz. “El efecto de lo real” a que lleva generalmente la descripción, está aquí, pues, totalmente evacuado: “a la descripción, al no describir su objeto sino una imagen verbal de ese objeto, se le llama trabajo de escritura”.<sup>26</sup>

Esta hipertrofia de lo metafórico termina en paradoja: a medida que lo metaforizado desaparece en la lectura (porque nadie ni nada impide a este paseo por las calles de París convertirse en un tratado de guantes), y que la segunda isotopía encuentra su autonomía, la figura tiende a abolirse: el tapón de la jarra ha desaparecido, y el artesano creó la mama de cristal, mama que uno puede palpar a gusto. Los guantes que encontró Desnos ya no son hojas sino, desde ahora, tienen su historia (de los guantes), su universo, etc. Nada podría impedir a esa isotopía ser a su vez el fundamento de una nueva metáfora que sería iniciadora de una nueva isotopía. Se sugiere esto precisamente al final del párrafo citado: los guantes poco a poco se humanizan: “con un dulce apretón, me agradecía”. No se atreve uno a pensar lo que está haciendo el ‘hombrecillo en la bolsa del pantalón del paseante: “a veces recogía uno de ellos (. . .) yo lo sentía temblar en la bolsa de mi pantalón”, ¿se volverá el tratado de guantes el Kama-sutra? Este juego de multiplicación de isotopías está potencialmente presente en todo texto retórico, pero aquí esta particularmente sistematizado.

<sup>26</sup> Ph. Dubois, *Narratologie*, p. 92.

No puede aún hablarse, en este estado de cosas, de subversión del relato: hipertrofiado y todo, este discurso retórico, como la descripción clásica, no acarrea más que una ruptura del relato, ruptura que puede ser, como en este caso, una simple suspensión o más aún el desarrollo de un relato nuevo que se desenvuelve sobre la isotopía abierta por la metáfora hilada.

La distinción de planos ha sido tomada por asalto pero —al contrario de lo que un cierto discurso mítico cree poder decir— los planos de ninguna manera han sido abolidos: lo que produce esta ilusión radica no solamente en su multiplicación sino también y sobre todo en la reversibilidad de sus relaciones.

2.5. *Conclusión.* Al término de este breve examen, el retórico puede sacar dos conclusiones que tal vez desentonarán con respecto al conjunto de trabajos consagrados al surrealismo.

La primera es que conviene rebatir un tanto la primacía de lo analógico. Si en la metáfora hilada lo que se da al principio y lo que se encuentra al final son equivalencias, su florecimiento sólo es posible por el establecimiento de una cadena de relaciones sinecdóquicas y metonímicas. Pero hay más: no es siempre la equivalencia lo que está en el centro del proyecto textual surrealista. En el pasaje de Desnos, la metáfora inicial engendra un universo autónomo en el que se abre un inicio de relato, pero al precio del abandono de la perspectiva metafórica. Son más bien relaciones metonímicas las que se imponen (de *guante* a *abrazo*, de *guante* a *mujer*, etc.) y a ellas toca esta vez multiplicar los niveles de evocación. Porque, si se mira bien, cada elemento del pasaje debería en principio tomar una doble naturaleza trópica: debería ser a la vez metáfora que une las isotopías guante y vegetal, metonimia que juega a partir del universo del guante. De cualquier forma no conviene hablar más de la primacía de la metáfora.

La segunda conclusión del retórico es que el texto surrealista tal vez no establece, con relación a sus antepasados, una ruptura cualitativa. Ésta se sitúa más bien en el nivel de la intención, de la reivindicación, en las concepciones que pudieron formularse del acto de escritura y en las explicaciones

que pudieron darse, colocándolas especialmente en relación con estructuras psicológicas. La revolución surrealista nos parece proceder más bien de una notable suma de rupturas mejor descriptibles desde el plano cuantitativo; los surrealistas centraron su práctica, mas no exclusivamente, en las figuras por analogía, exacerbaron la función polisémica del tropo y tomaron aún más en serio la retórica que otros: lo que engendra ella no es ya simple ornamentación, no es ya una mirada distinta sobre la realidad, sino que *es* la realidad. Sin embargo estas rupturas no van solas. Las acompañan otras, tal vez menos espectaculares. Al escribir: "*Alerte de Laërte; Ophélie / est folie / et faux lys; aime-la / Hamlet*", Michael Leiris está quizás más cerca de la "liberación del significante" que será la reivindicación retórica de otra vanguardia más cercana a nosotros.

Pasemos pues a esas vanguardias. Y esta vez nuestra perspectiva será en dos puntos diferentes a la que acabamos de adoptar. Por una parte nos instalaremos más resueltamente en consideraciones históricas y, por la otra, nuestra atención estará más inclinada sobre el fenómeno propiamente poético de la mediación.

El conjunto completo de hechos históricos tal vez conduzca a una situación que se defina por su carácter paradójico. A partir del simbolismo, las vanguardias poéticas trabajaron para hacer pasar la estructura pluriisotópica y mediadora que acabamos de describir, de un estado embrionario a un estado de plena realización; o mejor, de un estado latente a un estado manifiesto que supone un ejercicio consciente. (A través de un siglo de poesía podría mostrarse la continuidad de una preocupación, la de hacer sobresignificar el lenguaje, el discurso, y de permitirle articular varios grados de sentido: hay que ver las declaraciones programáticas sobre el símbolo, la alquimia verbal, la analogía, la metáfora, lo surreal, etc.) Pero al mismo tiempo, y siguiendo la lógica de una ley de distinción o de originalidad propia a la competencia entre las escuelas, cada vanguardia, al dar su fórmula de poema, se esfuerza por subvertir la estructura fundadora, al punto a veces de comprometer o de negar su mismo principio. Se encuentra ahí una dialéctica que quisiéramos ilustrar con algunos

ejemplos históricos. Para dar todo su significado a la noción de vanguardia, se insistirá sobre todo en el punto segundo del recorrido.

Stéphan Mallarmé parece ser el poeta que ha desempeñado un papel más decisivo y más consciente en la elaboración del modelo poético que aislamos. Conviene pues remontarnos hasta él. El análisis que hizo François Rastier de *Salut*,<sup>27</sup> primer poema de *Poésies*, pudo mostrar por sí mismo que Mallarmé no es legible verdaderamente a menos que se postule la interacción de varios "planos" de lectura. Sólo una lectura pluriisotópica da cuenta de manera satisfactoria de todos los elementos del poema mallarmeano, al exigir del lector una intervención activa en la extensión dentro del conjunto del texto de cada registro conocido. Mallarmé, sin embargo, coloca el dispositivo mediador de manera sutil y de algún modo disimulada. Según una estrategia pacientemente elaborada, la mediación en su obra jamás es franca ni evidente. Sólo produce plenamente sus efectos cuando varios mecanismos mediadores, diseminados en el poema, han sido identificados y cuando sus efectos se han acumulado. Por ejemplo, en *Une dentelle s'abolit*, el "*Jeu supreme*" del segundo verso posee un estatuto evidentemente polisémico, pero sólo tardíamente podrá ser conectado, y de una manera imprecisa, con otras isotopías. Este procedimiento de retraso y de disimulación explica su hermetismo bien conocido y liga la constitución del modelo poético a un trabajo hermenéutico que consiste en sumar las informaciones hasta que tome forma la continuidad isotópica.

Apollinaire será nuestra segunda señal. Si él se reconcilia con una lírica bastante antigua, va también a "inventar" un tipo de discurso que tendrá una inmensa fortuna donde los enunciados, por un procedimiento de *collage*, están yuxtapuestos sin que haya posibilidad de paso o de mediación entre ellos. *Lundi rue Christine* representa muy bien este género de composición. El poema es una cadena de enunciados

<sup>27</sup> Fr. Rastier, "Systématique des isotopies", A. J. Greimas et al., *Essais de sémiotique poétique*, París, Larousse, 1972, pp. 80-108.

legibles en isotopías diferentes sin que intervengan tropos conectores que permitan el paso de una isotopía a otra, salvo la decisión del lector de reducir la heterogeneidad del texto y de hacer entrar las isotopías locales en una isotopía global. Oposición, pues, a una cierta retórica que permite fácilmente la mediación.

Tercera señal: el surrealismo, al que nos era preciso regresar. Al mismo tiempo que quieren llevar a su extremo el proceso de analogía, resquebrajan la confianza en ese mismo proceso, ya sea porque extreman la importancia de la intersección metafórica (por diversos efectos tautológicos) de manera irrisoria, ya sea porque más a menudo reducen esta intersección a muy poca cosa, empujándola hasta el límite donde ella no hace intervenir más que elementos laterales.

Este paso al extremo puede entenderse como una manera de generalización optimista de la mediación (todo puede relacionarse con todo, todo está en todo), y también como intervención que se dirige a destruirla o a descalificarla.

Una de las vías indicadas por el mismo movimiento y, esta es nuestra cuarta señal, es la de la producción aleatoria de la poesía (pensemos en los juegos experimentales como el "*cadavre exquis*"). La experiencia se prolonga en tentativas ulteriores que hacen del poema una red de citas, un *collage*, un *cut-up*.

La experiencia se vuelve más sistemática y más calculada desde que, con la ayuda de un repertorio como el diccionario, se procede a una selección arbitraria de palabras en función de la cual el conjunto textual se formará. Según este principio muchos ensayos se han intentado en el *Ouvroir de Littérature Potentielle*. En todos los casos, la pluriisotopía se acerca a la anarquía semántica ya que la maraña de los recorridos retóricos se presenta virgen de toda determinación. Pero por esta maniobra, los poetas se colocan y nos colocan ante la comprobación de que todo fracaso es imposible; dicho de otra forma, que cualquier asociación o encuentro de palabras se manifiesta poéticamente legible, es decir, mediable. Los poetas del azar, de Apollinaire a Queneau, de Desnos a

Emmett Williams, saben que nuestra capacidad de operar mediaciones es infinita.<sup>28</sup>

En último lugar, nos detenemos un poco más en una concepción en la que se reconocen diferentes vanguardias actuales y que considera primordial el "trabajo del significante" en la producción poética. Esta concepción intenta situarse en el cruce de dos corrientes del pensamiento, el psicoanálisis y la lingüística. Suscribe, en efecto, las anotaciones de Freud y de Lacan sobre el juego de palabras, el lapsus, el funcionamiento del lenguaje y su relación con el inconsciente, así como las observaciones dejadas por Saussure sobre los anagramas.

Es reconfortante notar que entre esas vanguardias se desconfía fácilmente de la retórica o de lo retórico, sobre todo en la medida en que entra en juego una identificación de lo retórico con la metáfora, con lo que represente ésta de clásico, de racional, de "centrista" o de centralizador y, finalmente, de dominador (dominación especialmente del sentido sobre la forma). Ahora bien, esta desconfianza, además de que no impide a quien la experimenta usar metáforas, no se percibe que está acompañada por una explotación considerable y a veces inédita de un notorio sector de la retórica muy marcado, el de los metaplasmos. Así, toda una serie de formas, hace mucho y poco tiempo consideradas como despreciables o al menos como accesorias, se tienen ahora en cuenta y se revalorizan: palabras valija, aliteraciones, paronomasias, calambures, juegos de palabras, anagramas. Estas formas participan de una estrategia literaria donde el papel mediador se interesa, ahora preferentemente, en manipular y trabajar el significante. Estrategia que confronta la heterogeneidad de los significados con la homogeneidad relativa de los significantes.

Podría decirse que la nueva poética utiliza las recurrencias fónicas (o gráficas) y las correspondencias plásticas para profundizar una conciencia de código lingüístico que asume tanto más lo arbitrario del signo cuanto parece rechazarlo. El poeta va, así, a proceder según un aparente engendramien-

<sup>28</sup> Cf. J. -M. Klinkenberg, "Combinatoire et sélection", en *Le Journal des poètes*, 42 (1972) núm. 3, pp. 8-11.



to de un término por otro en función de semejanzas materiales y por un inventario de series paradigmáticas:

Octogone

Qu'assure

L'octogonalité. / seconde, nonne. / succombe.

Succube; / succession; / saveur; (J. Roubaud)

Flagornerie, faucon, fornication, foutaise

Mais fesse et flûte aussi, et tout cela comme des

Efes, des efes (puisque la majuscule m'empeche

De faire apparaître l'accent grave. Ici: coin

(D. Roche)

Pero el significado no está tratado solamente por él mismo y, desde la aliteración, el plano fónico remite al semántico. En los versos de Roche, las palabras empezadas con *f* son legibles sobre una isotopía sexual, por ejemplo. Simplificando demasiado, como los surrealistas lo habían hecho, puede organizarse el conjunto de figuras consideradas a una figura mayor que sería el juego de palabras. La hipótesis sería que la vanguardia poética pasa actualmente de un régimen de "la imagen" como figura dominante a un régimen del juego de palabras y que, además ese paso implica una situación inédita para la mediación en el poema.

Se partirá para este propósito de la concepción de la metáfora como intersección entre dos sememas, intersección autorizada por la posesión de semas comunes. Puede razonarse igualmente con respecto al juego de palabras que es, en general, el resultado de una operación de supresión-adjunción: se efectúa aquí la substitución de una palabra (o de una expresión compleja) por otra que presenta particularidades plásticas semejantes, de manera que la intersección se constituye por elementos plásticos comunes a dos términos (conforme a esta descripción, podría hablarse de substitución casi homónima). Comparable a la estructura de la metáfora, la del juego de palabras no es, sin embargo, totalmente igual; y sobre todo, las dos figuras difieren en su función cuando se les considera en su relación con el sentido. Si la metáfora ins-

taura una relación dialéctica entre sus elementos en exclusión recíproca no por ello deja de establecer una nueva analogía. El juego de palabras subraya, a través de la semejanza fónica, la diferencia entre dos sentidos, una alteridad semántica. Pero esta discriminación sólo es parcial y momentánea, y ella termina siempre por anularse en la percepción de una semejanza posible de contenidos: el poeta o el lector proceden así a una remotivación de los signos empleados. Así sucede cuando por ejemplo Francis Ponge llama al caballo *héros* (héroe) porque en inglés es *horse*.

En resumen, el modelo mediador se mantiene pero bajo una forma dialectizada. La mediación, en efecto, está ella misma mediatizada, es decir, restringida a pasar por una primera mediación. Para que el caballo sea "*héroisé*", es preciso encontrar el rasgo de un accidente fónico justificador del tipo "*héros-horse*". La *nonne* (monja) se vuelve tanto más *succube* (súcuba, diabla que mantiene relaciones carnales con hombres) cuanto que ella *succombe* (sucumbe) (ver el ejemplo tomado de Roubaud). El significante puede, así, darse el papel de generador del significado y soportar toda la estrategia pluriisotópica. Conviene añadir, al término de este trabajo, que este género de operaciones supone una notable transformación de la ideología literaria, ya que las figuras metaplásticas tradicionalmente habían sido asociadas a un espíritu de tipo cómico o lúdico (calambures, anagramas, etc.). Con Joyce, con los movimientos nuevos, se asiste a la asignación de valor poético a los juegos verbales practicados con el significante. En la medida en que esos juegos manifiesten su eficacia en la producción de una polisemia continua y concertada, saldrán del nivel de pérdida de tiempo y accederán a la función general, portadora de un valor superior en el sistema de la literatura, que es la mediación.

JEAN-MARIE KLINKENBERG